klasa 4 TFTS – 1 kwietnia

Temat: Konflikt pokoleń jako główny temat dramatu Sławomira Mrożka „Tango”.

Przechodzimy do omawiania utworu Sławomira Mrożka „Tango”. Jeśli jeszcze nie przeczytałeś/aś to zrób to koniecznie.

Przeczytaj podane niżej wiadomości. Na końcu znajdziesz polecenie pisemnej pracy domowej.

1. Konflikt pokoleń

I . pokolenie dziadków – Eugenia I Eugeniusz

II. pokolenie rodziców – Eleonora i Stomil

III. pokolenie dzieci – Artur i Ala

Centralnym tematem Tanga jest *konflikt pokoleń* występujący w rodzinie Stomila i Eleonory. Rodzina jest tu jednak równocześnie miniaturą społeczeństwa. Dzięki temu opowieść nabiera uniwersalnego charakteru. Zawsze można bowiem dostrzec jakiegoś Artura, który wie „lepiej”, jak powinien być urządzony świat i jakiegoś Edka, który tylko czeka na swoją okazję.

Sławomir Mrożek zastosował obecny od zawsze w literackiej tradycji motyw **konfliktu pokoleń**. Rozpoczęta przez pokolenie rodziców Artura rewolucja obyczajowa posunęła się tak daleko, że główny bohater stwierdził:

Tu już nie ma w ogóle żadnej tradycji ani żadnego systemu, są tylko fragmenty, proch!

Bezwładne przedmioty. Wyście wszystko zniszczyli i niszczycie ciągle, aż zapomnieliście sami,

od czego się właściwie zaczęło.

Doszło zatem do paradoksalnej sytuacji, w której to syn karcił swoich rodziców i nosił się z zamiarem naprawienia szkód, jakie oni wyrządzili. Jego celem było **przywrócenie norm**, standardów i zasad, które obowiązywały przed rozpoczęciem przewrotu obyczajowego, jaki miał miejsce około dwudziestu lat przed jego narodzinami. Dlaczego tak bardzo tego pragnął? Ponieważ chciał, aby sytuacja powróciła do normalności, czyli do stanu, kiedy to on będzie mógł się zbuntować przeciwko rodzicom, a nie oni przeciwko niemu. Pragnął, by powrócił stary ład, aby mógł mu się sprzeciwić.

Zwykle jest tak, że to najmłodsi są postępowi, ich rodzice konserwatywni, a dziadkowie najbardziej konserwatywni. W *Tangu* wszystko jest na odwrót. Eugenia jest postacią zdecydowanie najbardziej zdziecinniałą, Eleonora i Stomil wydają się od niej nieco dojrzalsi, ale najpoważniej i najrozsądniej zachowuje się dwudziestopięcioletni Artur. Eleonora zapytała nawet głównego bohatera:

(…) dlaczego akurat ty, najmłodszy, chcesz koniecznie mieć jakieś zasady. Zawsze bywało odwrotnie.

Na uwagę zasługuje też fakt, iż jedynym sojusznikiem Artura (choć chwilowym i pozornym) stał się wuj Eugeniusz, czyli brat Eugenii. Zwykle bowiem jest tak, że pokolenia dziadków i wnuków dzieli światopoglądowa przepaść, lecz w przypadku tej zdegradowanej rodziny, to właśnie w starcu główny bohater poszukiwał wsparcia. Połączył ich wspólny cel, czyli pozbycie się Edka i przywrócenie godności domownikom.

Główny spór toczy się między synem (Arturem) a ojcem (Stomilem).

Artur zarzuca pokoleniu rodziców, że zaburzyli naturalny porządek rządzący światem. Stomil i Eleonora zanegowali upływ czasu, który powoduje, że stare odchodzi do lamusa lub kostnieje i zostaje wyniesione na piedestał – jako element tradycji, której należy się szacunek. Dlatego nieużywane przedmioty powinny zniknąć i zrobić miejsce nowym, a babcia musi przeobrazić się w nobliwą staruszkę, a nie nosić trampki i grać w karty na pieniądze z Edkiem. Podobnie rodzice – kiedy stoją na straży tradycyjnych wartości, tworzą młodym przestrzeń do buntu. W sytuacji powszechnej anarchii i odrzucenia hierarchii młodzi nie mają przeciw czemu się zbuntować i rośnie ich frustracja.

Pokolenie rodziców	Pokolenie młodych
pokolenie Eleonory i Stomila lekceważy tradycję, która nie przedstawia dla nich żadnej wartości (*Mój drogi, tradycja mnie nie obchodzi*); ich bunt wyrażał się swobodą obyczajową (*Posiadłeś mnie w oczach mamy i papy, podczas premiery „Tannhäusera" w pierwszym rzędzie foteli, na znak protestu. Straszny był skandal*) oraz rewolucją w dziedzinie sztuki (*wyzwolenie z więzów starej sztuki*); ówcześni młodzi zachłysnęli się hasłami nowoczesności, postępu, ekspansji; bunt oznaczał negację wszystkiego, co było; ideą przewodnią buntu była wolność, dlatego wszelkie stare formy – postrzegane jako więzienie – rozbijano, konwencje łamano, zasady obalano (*Te wszystkie więzy, te zeskorupiałe okowy religii, moralności, społeczeństwa, sztuki*), aby utorować drogę przyszłości; pokolenie Stomila i Eleonory głosiło ideologię wolności: wolność to podstawowe prawo człowieka – obok prawa do szczęścia osobistego (*prymat jednostki nad potrzebami ogółu*); odrzucano jakiekolwiek kompromisy, nienawidzono konformizmu; członkowie generacji buntu mieli poczucie, że przygotowują grunt dla przyszłych pokoleń; Stomil dziwi się, że wywalczony przez jego formację porządek Arturowi nie odpowiada (*I pomyśleć, że potośmy walczyli, żeby ci stworzyć tę swobodną przyszłość, którą ty teraz pogardzasz*)	pokolenie Artura nie jest w stanie znieść świata, w którym panują powszechna anarchia, chaos, brak zasad, dążenie do rozkładu; bezład rodzi frustrację i agresję; problemem nie jest tylko porzucenie tradycji, ale przede wszystkim brak możliwości odniesienia się do czegoś, co było (*Wyście wszystko zniszczyli i niszczycie ciągle, aż zapomnieliście sami, od czego się właściwie zaczęło*); reguły zniesione przez pokolenie rodziców byłyby jakimś punktem odniesienia, Artur ubolewa nad ich brakiem (*Tych więzów, okowów, skorup i tak dalej. Nie ma, niestety*); świat, w którym rządzi idea wolności, Artur nazywa burdelem (*I coście stworzyli? Ten burdel, gdzie nic nie funkcjonuje, bo wszystko dozwolone, gdzie nie ma ani zasad, ani wykroczeń*); syn oskarża ojca, że liberalna rewolucja nie dość że zatruła umysły przyszłych, to jeszcze przeszłych pokoleń – starsi ludzie porzucili swą rolę strażników wartości i na siłę próbują udawać, że są kimś innym, co daje żałosne efekty (*Was oczywiście nie razi to starcze rozwydrzenie. Ale kiedyś była czcigodną, szanującą się babcią. A teraz co? Poker z Edkiem?*); w dodatku ich rozpasanie nie jest wyrazem prawdziwej potrzeby, ale bezwolnym podążaniem za modą, dopasowywaniem się do „dyktatury wolności"; w nowoczesnym świecie bez zasad nie ma przeciwko czemu się buntować – i to jest największym problemem pokolenia młodych; mogą się buntować jedynie przeciw rozpasaniu rodziców

Bunt Eleonory i Stomila przeciwko staremu światu i liberalna rewolucja, którą wzniecili, doprowadziły do

chaosu i moralnego upadku. W efekcie ważność straciły dotychczasowe tradycyjne role społeczne odgrywane przez starsze, średnie i najmłodsze pokolenia. W świecie po rewolucji liberalnej babcia chodzi w trampkach i fraternizuje się z chamem Edkiem, żona oficjalnie przyprawia rogi mężowi, a syn próbuje przywołać rozpasaną rodzinę do porządku i rozdziera szaty nad brakiem zasad. Ostatecznie praktyki pedagogiczno-ideologiczne Artura-inteligenta kończą się tragicznie – dla niego samego śmiercią, a dla reszty utorowaniem drogi do władzy dyktaturze prostaków.

Jedyną osobą, która korzysta na tym konflikcie, jest Edek – symbol brutalnej siły chamów, którzy, korzystając ze słabości i bezradności warstw wykształconych, na drodze zamachu przejmują władzę i zaprowadzają dyktaturę.

Stomil zwraca uwagę Arturowi: *Ty nie masz pojęcia, jak wtedy wyglądało życie. Czy wiesz, ile trzeba było odwagi, żeby zatańczyć tango? Czy wiesz, że tylko nieliczne kobiety były upadłe?* Argentyński taniec charakteryzuje się silnym erotyzmem, bliskością partnerów odgrywających scenę uwodzenia i dominacji oraz dużą improwizacją. Początkowo był tańcem niskich sfer, wykonywano go w podrzędnych barach i domach publicznych. Z czasem tango zrobiło furorę w Paryżu, a potem na całym świecie, jednocześnie jednak budziło protesty i oburzenie jako zbyt nieprzyzwoite, plebejskie, obsceniczne. W dramacie Mrożka symbolizuje swobodę obyczajową, którą przyniosła dopiero liberalna rewolucja, wolność, bunt, przełamywanie barier.

2. Kontekst historyczny

Tango powstało w epoce lat 60., w okresie tzw. społeczeństwa ponowoczesnego, czyli społeczeństwa po II wojnie światowej, które dokonało na Zachodzie rewolucji obyczajowej pod sztandarami liberalizmu i odrzucenia skostniałych tradycji.

(Jeśli chcesz dokładniej poznać kontekst historyczny dramatu, przeczytaj naukowe opracowanie)

Tadeusz Nyczek „Tańcząc tango"

Wszystko zaczęło się od impresjonistów. Najpierw pokazali, że można namalować drzewo w szesnastu kolorach, a renesansowa perspektywa, obowiązująca w europejskiej sztuce od trzech stuleci, może być całkiem zaprzepaszczona. Kubiści z kolei udowodnili, że przedmiot można pokazać nie tylko od przodu, ale także – jednocześnie – z każdej innej strony, nie wyłączając tyłu. Abstrakcjoniści doszli do wniosku, że w ogóle malowanie przedmiotów jest zbędne i wystarczą czyste formy kompozycyjne. Surrealiści i dadaiści odkryli, że sztuka może polegać również na prowokacyjnej grze między artystą a odbiorcą, gdzie liczy się nie tylko dzieło, ale właśnie sama gra. Kiedy wreszcie pewien malarz umówił się z zaprzyjaźnionym kryty- kiem, że pokaże na publicznej wystawie obraz namalowany ogonem przez osła, a tamten opisze obraz jako odkrywcze dzieło nieznanego autora, po czym cała mistyfikacja świetnie się udała – granice artystycznego eksperymentu w sztuce dwudziestowiecznej wydały się otwarte na nieskończoność.

Były to już lata trzydzieste. Potem zaczęło się powtarzanie gestów, naśladowanie prowokacji, wymyśla- nie wariacji na tematy już ograne. Sztuką zaczęły rządzić nie style i konwencje, ale poszczególne chwyty, jednorazowe pomysły. Zaczęły się, krótko mówiąc, Wielkie Powtórki, trwające notabene do dziś.

W Polsce międzywojennej też eksperymentowano [...]. Nieszczęście zaczęło się po drugiej wojnie, kiedy to dalsze losy naszej kultury zaczęły się dramatycznie rozchodzić z drogami rozwoju kultury europejskiego Zachodu, dotąd naszej naturalnej przestrzeni duchowej [...].

Szczęśliwie nie na długo. Już w połowie lat pięćdziesiątych, po śmierci Stalina i z nadejściem politycznej odwilży, artyści odzyskali dawny wigor i rzucili się odrabiać straty; zaczęła się kolejna faza gwałtownych eksperymentów. [...] Symbolem tamtych lat stał się taszyzm, prąd malarski, w którym przypadek odgrywał równie wielką rolę, co kontrolowany gest artysty. Farbę można było rozchlapywać na rozłożonym na ziemi płótnie, a chwilową sławę uzyskała małpa, która jeżdżąc na rowerze po takim właśnie materiale, wykonała utwór okrzyknięty dziełem sztuki. Było to co prawda w Ameryce, ale polscy artyści nie mieliby nic przeciw- ko temu, by zyskiwać podobny aplauz.

Osobną sprawą było to, co się stało po wojnie z polskimi tradycyjnymi normami życia na każdej właściwie płaszczyźnie, od politycznej po obyczajową. Komunizm dużo tu zmienił, a jeśli nie zmienił, to przynajmniej doprowadził wiele z tych norm do ich własnej karykatury. Życie codzienne było więc groteskowym melanżem „przedwojennych" zasad i tradycji – z tym, co zaczęto narzucać w postaci nowych obyczajów socjalistycznych. [...]

Tango zostało zbudowane na tych dwóch motywach: sytuacji w polskim życiu obyczajowym i równo- ległych przemianach w sztuce. Rzecz dzieje się w domu artystów awangardowych w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych.

Nic tam nie jest na swoim miejscu. Fizycznie i mentalnie. Wnętrze pokoju, który poznajemy w pierwszym akcie, jest absurdalną mieszanką wszystkiego ze wszystkim. Na stole stoją „talerze, filiżanki, karafki, sztuczne kwiaty, resztki jedzenia, a także klika niedających się ze sobą logicznie połączyć przedmiotów, jak duża, pusta klatka na ptaki bez dna, jeden bucik damski, bryczesy" [...]. Tak jest w całym pomieszczeniu, przypominającym raczej to, co się składa na przypadkową zawartość każdej piwnicy, gromadzoną przez lata, a nie wyposażenie współczesnego mieszkania. Ludzie tam mieszkający też są ubrani co najmniej dziwacz- nie: babcia chodzi w sukni z trenem i w trampkach, Stomil w piżamie, z którą się nie rozstaje także w dzień, Eleonora, żona Stomila, nosi dziecinne pajacyki.

Od norm odstaje też język, jakim się posługują. Zaraz w pierwszej scenie babcia Eugenia gra w karty z wujem Eugeniuszem, swoim bratem, niejakim Edkiem, tak zwanym ciemnym typem; najważniejsze są odzywki sygnalizujące ruch; wuj Eugeniusz najwyraźniej nie rozumie tego języka, choć bardzo stara się podporządkować ogólnej konwencji. Zadaje nawet pytania o sens takiej czy innej odzywki, chce zrozumieć. Ale język nowego świata, w którym wszelkie normy uległy rozprężeniu, nie wymaga racjonalności. „To tak się mówi" – odpowiada Edek, przedstawiciel „nowej rzeczywistości". Można tak, można inaczej, nie ma znaczenia. Sam Edek odzywa się za pomocą języka szczątkowego, sklejonego z resztek starych sensów, pustych haseł i „złotych myśli", będących czystymi frazesami.

Trzeba dodać, że wuj Eugeniusz jest reliktem epoki racjonalistycznego oświecenia i kołaczą się w nim resztki dawnych nawyków – by świat traktować jako pole naukowych i logicznych rozpoznań. Ale obecny świat nie jest racjonalny, wręcz przeciwnie, i nie domaga się porządku, tylko podporządkowania jego logice, polegającej na braku logiki.

Eugenia i Eugeniusz, choć są najstarszymi mieszkańcami tego domu, pozostają w istocie na drugim planie i nie oni tu rządzą. Naturalnym trybem o naturze domu decyduje pokolenie średnie: Eleonora i Stomil. To oni narzucili charakter pomieszczeniu, gdzie nic nie jest na swoim miejscu. Są oboje artystami-ekspe- rymentatorami, przy czym to Stomil jest artystą „prawdziwym"; Eleonora należy do typowego gatunku satelitów sztuki krążących wokół artystów. [...] Stomil urządza seanse parateatralne, mające wywołać szok, Eleonora i pozostali odgrywają role zachwyconych widzów. Zwykły dom mieszkalny żyje rytmem sztuki awangardowej, polegającej na wyzwalaniu się, jak mówi Stomil, „z więzów starej sztuki i starego życia". Nieustanna rewolucja, „życie w stwarzaniu, wciąż poza granice, ruch i dążenie, poza formę, poza formę!" – entuzjazmuje się Stomil. Brzmi to jak echo manifestów futurystycznych z lat dwudziestych. Futuryści, najbardziej radykalni ze wszystkich, żądali generalnej rewizji wszelkich pojęć i zasad, to oni chcieli spalić muzea i zacząć świat na nowo.

Tyle tylko, że w wydaniu Eleonory i Stomila jest to już – choć sami przed sobą nie chcą się do tego przyznać – degeneracja rewolucji, prowokacja dla prowokacji, rutyna awangardyzmu, bezsilne powtórki dawnych wielkich gestów. Stomil w pidżamie, z grubym brzuchem starzejącego się mężczyzny, choć stara się swój strój uzasadnić pełną wolnością od jakichkolwiek kanonów obyczajowych, to przecież parodia prawdziwego awangardzisty, tatuś eksperymentu, zdziadziały nowator. Już i pamięć obojgu nie dopisuje. Mylą daty, wspomnienia, czyny i miejsca. [...]

Powiedzieliśmy wyżej, że *Tango* zbudowane zostało wokół dwóch głównych tematów: konsekwencji dwudziestowiecznej awangardy i przemian w polskim życiu, powstałych wskutek zaprowadzenia socjalizmu. Pierwszy temat jest uniwersalniejszy i dotyczy fundamentalnych problemów kultury europejskiej i światowej ostatniego stulecia. Drugi jest węższy i obejmuje powojenne doświadczenia Europy Środkowej, której częścią był ówczesny twór ustrojowy zwany Polską Rzeczpospolitą Ludową. Mrożek w obu tych anty- porządkach dostrzegł głębokie podobieństwa strukturalne i na nich oparł konstrukcję dramatu. Awangarda rozbiła dotychczasowe normy kultury europejskiej, wywodzące się jeszcze z grecko-rzymskich tradycji śródziemnomorskich, proponując w miejsce stylu i konwencji – program „wiecznego ruchu" form, z których każda następna ma na celu obalenie poprzedniej. Odrzucenie tradycji było tu jednoznaczne z wprowadzeniem antytradycji, czyli programowej „nowości".

Socjalizm (komunizm) miał identyczne ambicje. Też bardzo chciał być „nowy", pod każdym względem inny. Dom Stomila i Eleonory jest więc figurą nie tylko awangardy artystycznej, ale i nowego stylu życia w socjalizmie. Z jednym ważnym zastrzeżeniem: ani Stomil, ani Eleonora nie są socjalistami czy komunistami, podobnie jak *Tango* nie jest sztuką tylko o PRL-u. Oni na swój dosyć bezmyślny sposób tylko pomogli socjalizmowi w osobie ponurego osobnika zwanego Edkiem [...]. Edek niepostrzeżenie już mieszka w tym domu. Jest jak zaraza, która najskuteczniej szerzy się tam, gdzie twarde zasady uległy korozji i nic nie chroni odsłoniętego mechanizmu życia w bezładzie. Edek nie musiał na radzieckich czołgach wjeżdżać do Stomilowego domu. On po prostu skorzystał z okazji, że drzwi były otwarte i nikt nie pytał, kto zacz.

Wiele lat zastanawiano się nad fenomenem *Tanga*: jak to jest, że sztuka tak bardzo polska i o Polakach traktująca jest tak zdumiewająco czytelna wszędzie, od Moskwy po Reykjavik. Otóż mechanizm poznawczy tego niezwykłego dramatu jest po prostu szerszy niż partykularna kwestia usocjalizowanej Europy Środkowej. To nie jest sztuka o gwałcie dokonanym na niewinnym narodzie przez naród zaborczy. To jest sztuka o wewnętrznym przyzwoleniu na gwałt wskutek rozprzężenia reguł i zasad rządzących nie tylko sztuką, ale życiem zbiorowym po prostu. I takie właśnie niebezpieczeństwo groziło sytym i zadowolonym z siebie krajom zachodniego świata, które z wolności absolutnej, wzorowanej na awangardzie wolności sztuki samo-się-zwalniającej od jakichkolwiek form i norm, uczyniły moralny wzór nowoczesnego społeczeństwa. [...]

W finale Edek prosi do tańca Eugeniusza. Sztuka kończy się w rytm tanga tańczonego przez terrorystę nowego ładu i starego racjonalistę, dla którego najważniejsze były jakiekolwiek, byle sztywne i konsekwentne, reguły rządzące społecznością (pamiętamy, z jaką gorliwością wcielał w życie pomysł Artura powrotu do „dawnych porządków"). Nieważne, co Eugeniusz myśli o Edku, a myśli, nietrudno zgadnąć, jak najgorzej. Edkowi jednak nie zależy, co kto o nim myśli. „A gardźże sobie pan!" – mówi do Eugeniusza. Byleś ze mną zatańczył. Czyli legitymizował moje prawo do władzy.

Tango kończy się powtórką, więc i poniekąd parodią chocholego tańca z *Wesela*. Świat doszedł do pewnego kresu i teraz może się już tylko kręcić w kółko. Przyszłości żadnej nie widać. Teraźniejszość zagarnął Edek i szybko jej nie odda.

W 1964 roku, kiedy *Tango* powstawało, teraźniejszość pozateatralna w Polsce od lat należała już do Edka i nie zanosiło się na jakiekolwiek zmiany. Ale uniwersalność *Tanga* [...] polegała także na tym, że pokazywało mechanizm dochodzenia do sytuacji, w której Edek mógł zawładnąć jakąkolwiek przestrzenią polityczną. *Tango* było pierwszą sztuką napisaną przez Mrożka za granicą, we Włoszech, tuż po wyjeździe pisarza z Polski. Przybysz ze Wschodu wnosił ją niejako w wianie Zachodowi, mądrzejszy o całą wiedzę nabytą po tej stronie żelaznej kurtyny. Miała być ostrzeżeniem zarówno przed zachodnimi (intelektualny- mi) fascynacjami rewolucją sowiecką, jak przed liberalnym rozpasaniem („wieczna awangarda" Stomila), znoszącym jakiekolwiek bariery i systemy ochronne, choćby przed ekspansją sowieckiej polityki kolonizacji świata. Tak czytane, *Tango* było modelem samobójczych zachowań Zachodu, który mógł czekać los podbitego już Wschodu.

Przede wszystkim jednak pozostało opowieścią o ideach i pokoleniach, ich przemienności i nieustającym, organicznym konflikcie. Dlatego wydaje się wciąż zdumiewająco czytelne, bo wystarczy przyłożyć do jego schematu aktualny stan rzeczy i prześwietlić nim podstawowe wątki.

Tadeusz Nyczek, Tańcząc tango [w:] Dramat polski. Interpretacje. Część 2: po roku 1918, pod red. Jana Ciechowicza, Zbigniewa Majchrowskiego, Gdańsk 2001, s. 246–261.

3. Praca domowa

Nie jest ona obowiązkowa, ale jeśli chcesz jeszcze poćwiczyć pisanie wypracowania przed maturą, to prześlij swoją pracę w terminie do soboty 4 kwietnia, godz. 20:00,na adres:

magdarolzsp4@gmail.com

Napisz pracę, w której przedstawisz, w jaki sposób literatura ukazuje obraz rodziny i panujących w niej stosunków. Uwzględnij różnice w hierarchiach wartości, obyczajach oraz ewentualnych konfliktach międzypokoleniowych (min. 250 słów).